

Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS), São Luís, v. 5, n. 2, p. 106 - 119, jul./dez. 2019
ISSN eletrônico: 2447-6498

Notas preliminares sobre a presença de Heinrich Von Kleist nas obras de Gilles Deleuze¹

Preliminary notes about Heinrich Von Kleist 's presence in Gilles Deluze's works

CLEVER LUIZ FERNANDES
Doutorando em filosofia - UERJ
Professor de filosofia – UFMA - Campus III
clever.fernandes@ufma.br

RESUMO:

Este trabalho são notas introdutórias sobre a presença de Heinrich von Kleist nas obras do filósofo francês Gilles Deleuze. Nele destacou-se apenas a presença manifesta deixando para outro momento a presença latente. Na produção de sua filosofia é visível a influência do romancista alemão, pois Deleuze não poupa elogios à Kleist, colocando-o como um dos maiores escritores do século XIX. O Kleist de Deleuze é um autor incuravelmente menor, pois não aceitava as severas lições de Goethe, é também um pensador nômade, intempestivo, rizomático, uma louca máquina de guerra. Para ele, a marca inovadora e revolucionária de Kleist foi transformar a força dos afetos em arma de guerra, gaguejando na própria língua, usando toda a sua intensidade, tornando-se um estrangeiro em sua própria língua.

Palavras-chave: Deleuze. Kleist. Romantismo. Filosofia. Arte.

ABSTRACT:

This work is introductory notes about Heinrich von Kleist's presence in Gilles Deleuze's philosophy. In it stood out only the manifest presence leaving for another moment the latent presence. In the production of his philosophy is visible the influence of the German novelist, because Deleuze does not spare praise for Kleist, placing him as one of the greatest writers of the nineteenth century. Deleuze's Kleist is an incurably minor author, as he did not accept Goethe's severe lessons, he is also a nomadic, untimely thinker, rhizomatic, a crazy war machine. For him, Kleist's innovative and revolutionary brand was to turn the strength of affections into a weapon of war, stuttering in his own language, using all his intensity, becoming a foreigner in his own language.

Keywords: Deleuze. Kleist. Romanticism. Philosophy. Art.

As anotações aqui transcritas são um esboço preliminar sobre a presença de Heinrich von Kleist na produção filosófica de Deleuze. A intenção e pretensão destas notas são introdutórias, pois, destacará somente a presença manifesta, deixando para outro momento a presença latente de Kleist na escrita filosófica de Deleuze. Assim, a ideia básica é mostrar elementos do pensamento de Kleist na produção deleuziana, seja nas considerações nominais sobre ele e suas obras, ou em citações encontradas nas obras de Deleuze. Como

¹ Artigo submetido para avaliação em 29/10/2019 e aprovado em 04/11/2019.

explicação inicial, não se diferenciara as obras produzidas por Deleuze das que foram escritas em coautoria com Félix Guattari, uma vez que não se considera relevante, para a presente proposta de trabalho, tal distinção. Essa proposta de investigação surgiu nas aulas sobre *O Ethos Romântico*, ministrada pelo Prof. Dr. Fabiano de Lemos Britto, numa disciplina do doutorado em filosofia, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Na ocasião, lendo obras dos autores românticos em particular dois textos de Kleist: “*Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso*” e “*Teatro de marionetes*”, percebeu-se ressonância de suas ideias nas obras do filósofo francês, essas notas são frutos dessa intuição.

Como toda pesquisa, buscou-se primeiramente, na vasta produção sobre Deleuze algumas que fizesse relação entre ele e o romantismo alemão em geral e, especificamente, sobre Deleuze e Kleist, mas não foi encontrado nenhum trabalho. Após este levantamento, iniciou-se uma leitura sobre as características do romantismo a partir dos seguintes autores: Gerd Bonrnhheim, *Aspectos filosóficos do romantismo* (1956); Nachman Falbel, *Os fundamentos históricos do romantismo*; Benedito Nunes, *A visão romântica*; Anatol Rosenfeld, *Aspectos do romantismo Alemão* (1969); entre outros. Estes trabalhos não fazem referências a produção literária de Heinrich von Kleist (1777-1811). Kleist não fez sucesso em sua breve vida, aos 34 anos, no dia 21 de novembro de 1811, suicidou-se. Pobre, solitário, endividado e sentindo-se fracassado. Apesar de ficar na sombra durante sua vida, depois tornou-se uma lenda e reconhecido como um gênio que influenciou muitos poetas, filósofos e romancistas. De acordo com Pompeu, Kleist influenciou muito Kafka, e seu fantasma “*ronda os entornos das obras de Kafka: suas cartas, seus diários, suas leituras públicas e privadas*” (2011, p.37). Kafka foi leitor de Kleist, e deixou registrado sua admiração explícita por ele em cartas e diários, por isso a investigação sobre a presença de Kleist nas obras de Deleuze iniciou-se pelo livro “*Kafka: por uma literatura menor*”, escrito com Guattari. Esperava encontrar neste livro uma presença forte de Kleist, entretanto nas mais de 150 páginas, encontrou-se apenas quatro registros manifestos do romancista. No mais significativo registro temos a confirmação dessa ligação existente entre Kafka e Kleist. Deleuze e Guattari mostram a profunda influência dele sobre Kafka e, ao mesmo tempo, a diferenciação entre eles. Eles afirmam que Kafka colocou Kleist como seu único mestre, apesar que Kleist detestava os mestres. Eles escreveram:

“O único que ele [Kafka] tomará como mestre é Kleist, e Kleist também detestava os mestres; mas Kleist é ainda outra coisa, mesmo na influência profunda que ele tem sobre Kafka. Seria preciso falar disso alhures e de outra maneira. A questão de

Kleist não é: o que é uma literatura menor e, a partir daí, política e coletiva? Mas o que é uma literatura de guerra? Ela não é sem relação com a de Kafka, mas não é a mesma” (DELEUZE; GUATTARI 2014, p.102).

Nessa citação temos em parte a explicação dessa presença fraca de Kleist na obra sobre Kafka, pois, segundo os autores, a questão de Kleist é diferente da de Kafka. Ele não está interessado numa literatura menor, sua produção faz da literatura uma máquina de guerra. De acordo com Deleuze,

“Kafka põe a literatura em relação imediata com uma máquina de minoria, um novo agenciamento coletivo de enunciação para o alemão (um agenciamento de minoria no império austríaco, já era, de outra maneira, a ideia de Masoch). Eis que Kleist põe a literatura em relação imediata com uma máquina de guerra. Em suma, a crítica-clínica deve seguir a linha de maior declive de uma obra e ao mesmo tempo atingir seu plano de consistência” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.99).

Literatura menor e máquina de guerra são coisas diferentes, mas se inter-relacionam. Deleuze e Guattari disseram: “seria preciso falar disso alhures e de outra maneira”, o que fizeram ao escrever Mil-Platôs, principalmente no “*Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*”, neste Platô eles dedicaram uma parte significativa para analisar a literatura como máquina de guerra, mas não só nele, como veremos adiante. Antes, porém, é necessário fazer nota das outras três ocorrências manifestas de Kleist no livro sobre Kafka. No capítulo 4: “Os componentes da expressão”, Deleuze e Guattari afirmam que Kafka tem um fascínio pelas cartas de Kleist, Flaubert, Hebbel, seus predecessores (DELEUZE, 2014, p.58), entretanto, quando se lançam na análise das cartas kafkianas eles apresentam uma análise comparativa com as cartas de Proust. Isso abriu algumas questões: Quais os elementos das cartas de Kleist fascinavam Kafka? É possível sentir o espectro de Kleist no estilo das cartas de Kafka? Estes elementos fascinantes das cartas de Kleist foram incorporados por Kafka? Não é intensão dessas notas responder essas questões, pois elas são apenas um ensaio inicial e não se tem tempo nem espaço para executar tal tarefa. Numa visão geral, na leitura do livro, fica claro quais eram as três características intensivas que produziam o fascínio de Kafka pelas cartas, são eles:

1. As cartas são como pacto diabólico que unem dois extremos, a partir de um “desejo demente de escrever e de arrancar cartas ao destinatário”. O desejo de cartas consiste, então na primeira característica;
2. A segunda característica é o profundo horror do sujeito de enunciação, apresentado como um obstáculo exterior que o sujeito de anunciado. A saída deste horror se dá na

produção de uma lista de condições de dissipar o horror num tipo de “programa ou plano, à moda de Kleist”;

3. A terceira característica é a da culpabilidade, não de quem escreve, mas o culpado é o sujeito de enunciado. Deleuze e Guattari asseguram que “não se compreendeu nada do pacto diabólico das cartas se se acredita que ele pode inspirar culpa aquele que o assina” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.64).

A última manifestação do nome de Kleist na obra “*Kafka: por uma literatura menor*” encontra-se numa nota de pé de página no final do capítulo 8: “Blocos, séries, intensidades”, quando Deleuze e Guattari estão explicando sobre o maneirismo em Kafka. Eles escreveram que os “dois polos do maneirismo: o maneirismo como arte do longínquo, inchamento do obstáculo-fantasma, e o maneirismo infantil como arte do contíguo”. E, seguem afirmando, “Estes dois polos constituem a *clowneria* esquizo de Kafka (...) É provável que Kafka se servisse delas admiravelmente, em sua vida tanto quanto em sua obra: a arte maquinica da marionete”. E finalizam dizendo que “as duas maneiras funcionam igualmente bem em Hölderlin ou em Kleist” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.143, nota 9). Ainda no “*Kafka: por uma literatura menor*”, Deleuze e Guattari descrevem as três características da literatura menor, são elas: A desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, e o agenciamento coletivo de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p.39). Numa obra posterior, “*Crítica e Clínica*”, Deleuze busca explicar melhor esse processo de desterritorialização da língua, pois para ele essa característica se faz presença muito forte nos escritos de Kleist. De acordo com ele, os autores da literatura menor

fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal ... É um estrangeiro em sua própria língua... Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesmo (DELEUZE, 2011, p.141).

Essa sentença, que o escritor deve se tornar um estrangeiro em sua própria língua, torna-se um tipo de estribilho numa canção nas obras de Deleuze. No seu “*Um manifesto de Menos*”, Deleuze repete essa fórmula da variação do uso da língua, pois para ele ser um estrangeiro na própria língua e gaguejar, sendo gago da própria linguagem, são a mesma coisa. Ele escreveu: “Gaguejar, em geral, é um distúrbio da fala. Mas fazer a linguagem gaguejar é outra coisa. É impor à língua, a todos os elementos internos da língua,

fonológicos, sintáticos, semânticos, o trabalho da variação contínua” (DELEUZE, 2010, p.45). O gaguejar, a intensidade da língua, a força dos afetos são armas em Kleist que Deleuze buscou exaltar. De acordo com Deleuze e Guattari, Kleist denuncia a “necessidade de não ter o controle da língua, de ser um estrangeiro em sua própria língua, a fim de puxar a fala para si e pôr no mundo algo incompreensível” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.50-1, v5). “*Kleist – escreve Deleuze – emite traços de expressão atípicos, quase animais, gagueiras, rangidos, rictos que alimentam sua conversa passional*” (DELEUZE, 2010, p.103). Ainda de acordo com ele, Kleist, com seu estilo, despertava

no fundo do alemão, à força de rictos, lapsos, rangidos, sons inarticulados, ligações estradas, precipitações e desacelerações brutais, expondo-se ao risco de suscitar o horror de Goethe, o maior representante da língua maior, e para atingir fins na verdade estranhos, visões petrificadas, músicas vertiginosas (DELEUZE, 2010, p.141).

A questão não é só suscitar o horror de Goethe, Deleuze e Guattari, em outra obra, afirmam que Kleist afrontava Goethe, “gênio grandioso, verdadeiro homem de Estado entre todos os homens de letras. Mas o pior ainda não é isso: o pior está na maneira como os próprios textos de Kleist ... acabam eles mesmos transformados em monumentos, e inspiram um modelo a ser recopiado, muito mais insidioso que o outro, para todas as gagueiras artificiais e os números decalques que pretendem equivaler-se a eles” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.51, v5). Deleuze destaca a diferença entre os bons e os maus romancistas, no seu texto “Gaguejou”, ele escreveu:

Diz-se que os maus romancistas sentem a necessidade de variar seus indicativos de diálogo, substituindo o disse por expressões como murmurou, balbuciou, soluçou, escarneceu, gritou, gaguejou ... para marcar as entonações. A bem da verdade, parece que em relação a essas entonações o escritor só tem duas possibilidades: ou FAZÊ-LO (...) ou então DIZÊ-LO SEM FAZÊ-LO, contentar-se com uma simples indicação que se deixa ao leitor o cuidado de efetuar (...) Parece, contudo, que há uma terceira possibilidade: quando DIZER É FAZER... É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala (DELEUZE, 2011, p.138).

Sobre o estilo de Kleist, François Dosse escreveu que quando Pierre Blanchaud, ex-aluno de Deleuze, contou-lhe dos problemas “*com seu editor a propósito da tradução de romances de Kleist - ele se recusava a edulcorar o texto de Kleist para torná-lo mais legível em francês*” recebeu o apoio ativo do antigo professor (DOSSE, 2010, p.355). Este apoio

ficou registrado em nota do “*Crítica e Clínica*”, nas seguintes palavras: “Pierre Blanchard é um dos raros tradutores de Kleist que soube colocar o problema do estilo... Esse problema pode ser estendido a toda tradução de um grande escritor: é evidente que a tradução é uma traição se tomar por modelo normas de equilíbrio da língua standard que traduz” (DELEUZE, 2010, nota4, p.141).

Para Deleuze, Kleist encontra-se entre os maiores da literatura alemã do século XIX. Ele, Hölderlin e Nietzsche formam a tríade da literatura alemã. Baseado num estudo, de Mathieu Carriere sobre Kleist, na época da publicação do *Mil-Platôs* ainda inédito, Deleuze faz a seguinte ponderação sobre a escrita de Kleist:

Nele, em sua escrita como em sua vida, tudo devém velocidade e lentidão. Sucessão de catatonias, e de velocidades extremas, de esvaecimentos e de flechas. Dormir em seu cavalo e galopar. Saltar de um agenciamento a um outro, em prol de um esvaecimento, transpondo um vazio. Kleist multiplica os planos de vida, mas é sempre um só e mesmo plano que compreende seus vazios e seus fracassos, seus saltos seus tremores de terra e suas pestes. O Plano não é princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos deslocam-se, devires catapultam-se e fazem bloco, como o devir-mulher de Aquiles e o devir-cadela de Pentesileia. Kleist explica maravilhosamente como as formas e as pessoas eram só aparência, produzidas pelo deslocamento de um centro de gravidade numa linha abstrata, e pela conjunção dessas linhas num plano de imanência. [...] **Toda a obra de Kleist é percorrida por uma máquina de guerra invocada contra o Estado**, por uma máquina musical invocada contra a pintura ou o quadro (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.60-1, v4. Grifo meu).

Num adendo do texto “*Desejo e Prazer*”, publicado pela primeira vez em Magazine Littéraire em outubro de 1994, além de outras publicações indicadas em nota do texto número 11 da Coletânea intitulada “*Dois regimes de loucos*”, Deleuze reforça essa dinâmica dos planos e, ao mesmo tempo, destaca a oposição entre Kleist e Goethe, literatura menor versus literatura maior. Ele escreveu:

O que me interessa nos dois estados opostos do plano ou do diagrama é seu enfrentamento histórico e sob formas muito diversas. Em um caso, tem-se um plano de organização e de desenvolvimento, escondido por natureza, mas que dá a ver tudo o que é visível; no outro caso, tem-se um plano de imanência, onde há tão somente velocidades e lentidões, desenvolvimento algum, e onde tudo é visto, escutado etc. O primeiro plano não se confunde com o Estado, mas está ligado a ele; o segundo, ao contrário, está ligado a uma máquina de guerra, a um devaneio de máquina de guerra. No nível da natureza, por exemplo, Cuvier, mas também Goethe concebem o primeiro plano; Hölderlin, em *Hipérion*, e, mais ainda, Kleist concebem o segundo tipo. De pronto, dois tipos de intelectuais (DELEUZE, 2016, p.137).

Máquina de Guerra como ato de resistência contra o Estado, Kleist contra Goethe. Deleuze não economiza elogios à Kleist. Numa conferência pronunciada em maio de 1974, em Milão, intitulada *Dois Regimes de loucos*, Deleuze para debater sobre o poder inicia

fazendo referência direta a Kleist. Ele disse: “*Comecemos por um pequeníssimo exemplo, o titeriteiro. Ele tem um certo poder de agir sobre as marionetes e que se exerce sobre as crianças. Acerca disso, Kleist escreveu um texto admirável*” (DELEUZE, 2016, p.15). Este texto admirável que Deleuze se refere é o “*Teatro de marionetes*”. Deleuze utiliza as ideias de Kleist para fazer uma introdução a sua analítica do poder. A arte do titeriteiro no manuseio das marionetes serve de inspiração para ele descrever a dinâmica do poder. Deleuze escreveu:

Poderíamos dizer que existem três linhas. O titeriteiro não age segundo movimentos que já representariam as figuras a serem obtidas. Ele faz com que sua marionete se mova segundo uma linha vertical onde se desloca o centro de gravidade, ou, antes, de leveza da marionete. É uma linha perfeitamente abstrata, não figurativa, e não mais simbólica que figurativa. Ela é mutante, porque comporta tantas singularidades quanto posições de parada, que, no entanto, não recortam a linha. Nunca há entrelaçamento binário, nem relações biunívocas entre essa linha vertical abstrata, porém tanto mais real, e os movimentos concretos da marionete. Em segundo lugar, existem movimentos, de um tipo totalmente outro: curvos, sensíveis, representativos, um braço que se arredonda, uma cabeça que pende. Essa linha não é mais marcada por singularidades, mas antes por segmentos muitos suaves – um gesto, depois outro gesto. Enfim, terceira linha, de uma segmentaridade muito mais dura, que corresponde aos momentos da história, representados pelo jogo das marionetes. Os entrelaçamentos binários e as relações biunívocas, de que nos falam os estruturalistas, formam-se talvez nas linhas segmentarizáveis, e entre elas duas. Porém, o poder do titeriteiro se constitui antes no ponto de conversão entre a linha abstrata não figurativa, de um lado, e as duas linhas de segmentaridade, de outro. Um banqueiro, o poder bancário no capitalismo, é um pouco a mesma coisa...” (DELEUZE, 2016, p.15-6).

Deleuze retorna ao “*Teatro de marionetes*” de Kleist na entrevista livro intitulado *Diálogo*, com Claire Parnet. Ao analisar a política em suas múltiplas linhas, Deleuze produz uma teoria das linhas a partir da teoria das linhas de Kleist. Deleuze afirma que “indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de naturezas bem diversas” (DELEUZE, PARNET, 1998, p.101): a primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura; a segunda espécie de linhas, devires, micro-devires, que não tem o mesmo ritmo que nossa história; e a

terceira espécie de linhas, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive [a partir daqui temos uma citação do texto de Kleist] (‘a linha que o centro de gravidade deve descrever é, certamente, bem simples, e, pelo que ele acreditava, reta na maioria dos casos... mas de outro ponto de vista, tal linha tem algo de excessivamente misterioso, pois, segundo ele, ela não tem nada senão o caminho da alma do dançarino...’ [fim da citação de Kleist] Essa linha parece surgir depois, se destaca das outras, se conseguir se destacar. Pois, talvez haja pessoas que não tem

essa linha, que têm apenas as duas outras, ou que têm apenas uma, que vivem apenas sobre uma (DELEUZE; PARNET, 1998, p.101-2).

Ele explica que o deslocamento do centro de gravidade sobre uma linha abstrata se define como um agenciamento maquínico, “*como na marionete de Kleist, é esse deslocamento que engendra as linhas ou movimentos concretos*” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.84).

No *Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*, Platô 1207, temos a maior presença de Kleist na produção filosófica de Deleuze e Guattari. A partir da obra *Pentesileia*, eles destacam a força da produção de Kleist. Eles escreveram: “Ninguém melhor que Kleist mostrou essa situação do homem de guerra, ao mesmo tempo excêntrico e condenado. [...]. Kleist, em toda sua obra, canta uma máquina de guerra, e a opõe ao aparelho de Estado num combate perdido de antemão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.17, v5). E na sequência eles afirmam:

Goethe e Hegel, pensadores de Estado, veem em Kleist um monstro, e Kleist perdeu de antemão. Por que, no entanto, a mais estranha modernidade está de seu lado? É que os elementos de sua obra são os segredos, a velocidade e o afecto. Em Kleist o segredo já não é um conteúdo tomado numa forma de interioridade; ao contrário, devém forma, e identifica-se à forma de exterioridade sempre fora de si mesma [...]. Esse elemento de exterioridade, que domina tudo, que Kleist inventa em literatura, que ele é o primeiro a inventar, vai dar ao tempo um novo ritmo, uma sucessão sem fim de catatonias ou desfalecimentos, e de fulgurações ou precipitações [...] Tal é a fórmula pessoal de Kleist: uma sucessão de corridas loucas e de catatonias petrificadas, onde já não subsiste qualquer interioridade subjetiva. Há muito de Oriente em Kleist: o lutador japonês, imóvel interminavelmente, que de súbito faz um gesto rápido demais para ser percebido... Na arte moderna, muitas coisas vêm de Kleist. Com relação a ele, Goethe e Hegel são homens velhos (DELEUZE, 2012 a, p.18-9, v5).

O Kleist de Deleuze e Guattari é o inovador, é revolucionário. Ele inova na forma e no estilo da escrita. Para Deleuze essa inovação é porque “os grandes romancistas ingleses ou americanos escrevem frequentemente por perceptos, e Kleist, Kafka, por afectos”, porém, não se deve confundir afectos com sentimentos, como explica o pensador francês: “Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)”. Da mesma forma, “os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam” (DELEUZE, 2013, p.175). Os afectos na literatura de Kleist são armas, eles “atravessam o corpo como fechas, são armas de guerra. Velocidade de desterritorialização do afecto” (DELEUZE, 2012 a, p.18, v5). Na proposição VII: a existência nômade tem por afectos as armas de uma máquina de guerra, do “*Tratado de Nomadologia*”, os autores seguem afirmando:

o afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas [...] As armas são afectos, e os afectos, armas [...] O regime da máquina de guerra é antes a dos afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 a, p.84, v5).

Eles reforçam essa peculiaridade da literatura de Kleist também no livro “*O que é a filosofia?*”: “Kleist é sem dúvida quem mais escreveu por afectos, servindo-se deles como pedras ou armas, aprendendo-os em devires de petrificação brusca ou aceleração infinita, no devir-cadela de Pentesileia e seus perceptos alucinados” (DELEUZE; GUATTARI, 2010 a, p.200). Eles ainda dizem:

O univeso de Kleist é percorrido por afectos que o atravessam como fechas, ou que se petrificam subitamente, lá onde se erguem a figura de Homburg ou aquela de Pentesileia. As figuras não têm nada a ver com a semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo. A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 2010 a, p.80-1).

Para Deleuze e Guattari, o pensamento não é exclusividade da filosofia, para eles arte, filosofia e ciência são formas de pensamento e

o que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, as arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimento ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas (DELEUZE; GUATTARI, 2010 a, p.233).

A arte pensa traçando planos de composição ou de consistência, e, de acordo com Deleuze, cada autor traça seu plano, que “caracteriza determinada obra ou determinado conjunto de obras”. Não se pode pensar que o plano de composição ou consistência seja um plano mental, é um plano real imanente, “que recorta todas as linhas, intersecção de todos os regimes (componente diagramático): a onda, de Virginia Woolf, a hipersfera, de Lovecraft, a teia de aranha, de Proust, o programa, de Kleist, a função-K, de Kafka...” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.98). Anteriormente, nessa mesma obra, Deleuze tinha atribuído a Kleist e

Kafka os programas como plano de consistência de suas obras, ele escreveu: “Kleist e Kafka passavam seu tempo fazendo programas de vida: os programas não são manifestos, e menos ainda fantasias, mas meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.39). O que liga arte, ciência e filosofia é o fato de traçarem um plano sobre o caos, e, por isso, todas são criadoras de diferentes produtos: a arte cria afectos e perceptos, a ciência funções e proposições e a filosofia inventa conceitos, pois pensamento independentemente do modo é criação, não é vontade de verdade. A relação do pensamento com o verdadeiro foi uma ilusão, pois pensar não está ligado à busca da verdade, pois a verdade é produção filosófica, científica e artística. Deleuze afirmou categoricamente, “o artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (DELEUZE, 2016a, p.213). Arte é produção de verdade. Para Deleuze e Guattari existem três principais características do pensamento nessa relação entre pensamento e verdade, são elas:

o primeiro caráter da imagem moderna do pensamento é talvez o de renunciar completamente a esta relação, para considerar que a verdade é somente o que o pensamento cria, tendo-se em conta o plano de imanência que se dá por pressuposto, e todos os traços deste plano, negativos tanto quanto positivos, tornados indiscerníveis: pensamento é criação, não vontade de verdade.

O Segundo caráter é que o pensamento só acontece quando se exerce sobre ele uma violência. O terceiro caráter está vinculado a outra imagem do pensamento, o pensamento não representativo (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p.67-8). Nesta terceira característica, Deleuze e Guattari fazem referência direta ao texto de Heinrich von Kleist “*Sobre a gradual elaboração do pensamento no discurso*”, na nota 13. Eles escrevem: “como sugere Kleist ou Artaud, é o pensamento enquanto tal que se põe a ter ríctus, rangidos, gaguejos, glossolalias, gritos que o levam a criar, ou a ensaiar” (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p.68). Pensamento é criação fruto da violência no confronto com o caos num fluxo contínuo entre extremos, pois “o afecto percorre extremos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012 a, p.85, v5). Essa ideia, que é a grande tese deleuziana sobre o pensar, vem da leitura do Proust, a partir da ideia de memória involuntária proustiana temos Deleuze afirmando que pensar é um ato involuntário. Só pensamos quando somos violentados por um signo. Não se pensa por uma questão natural e voluntária, o pensamento é fruto de uma provocação externa. Depois que sofremos este impacto que nos faz pensar, não tem volta. Pensar não é um ato de boa vontade, não é escolha. “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que

nos rouba a paz" (DELEUZE, 2010b, p.43). Ao sair do estado de estupor natural, quando se deixa a paz, quando se é violentado pelos signos que nos impele ao pensar, entramos necessariamente num esforço de busca. Pensar é buscar, interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo, pois, para Deleuze, "o pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro"(DELEUZE, 2018a, p.134). Ele segue argumentado, "há no mundo algo que força o pensar. Esse algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento"(DELEUZE, 2018b, p.191). Estamos diante de uma crítica aos fardos do pensamento. Pensamento não é coisa natural, o pensador não está inclinado a verdade, e não basta um método para pensarmos bem. Deleuze sentencia no seu "*Nietzsche e a filosofia*": "uma nova imagem do pensamento significa inicialmente o seguinte: o verdadeiro não é o elemento do pensamento. O elemento do pensamento é o sentido e o valor"(DELEUZE, 2018a, p.135).

O debate sobre a nova imagem do pensamento é retomado com mais força no terceiro capítulo do "*Diferença e Repetição*", para Deleuze no longo arco de Platão à Hegel, passando por Descartes e Kant, tem-se uma orientação deplorável para a filosofia. E o que seria para ele deplorável? Para ele é deplorável a suposição "de um pensamento naturalmente reto, de um senso comum natural de direito, de uma reconhecimento como modelo transcendental"(DELEUZE, 2018b, p.185). Porém, nessa obra sobre Proust, a compreensão de que o pensamento só funciona a partir de uma violência não se liga a Kleist. Kleist não é citado nessa obra apesar da proximidade de visão sobre o pensar e o pensamento.

Para Deleuze, Kleist é pensador nômade, pois "os nômades inventaram uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado" (DELEUZE; GUATTARI, 2011 a, p.47-8) e "Kleist é uma louca máquina de guerra" (DELEUZE; GUATTARI, 2011 a, p.19). Kleist escreve, pensa, viaja sem se mover. Sem princípio e nem fim. A escrita nômade é rizomática, e ela "esposa uma máquina de guerra e linhas de fuga, abandona os estratos, as segmentaridades, a sedentariedade, o aparelho de estado" (DELEUZE; GUATTARI, 2011 a, p.47, v1). Eles afirmam que os verdadeiros nômades, "são nômades por mais que não se movam, não migram, são nômades por manterem um espaço liso que se recursam a abandonar, e que só abandonam para conquistar e morrer. Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que elas se desenvolvam também em extensão. Pensar é viajar" (DELEUZE; GUATTARI, 2012 a, p.202, v5).

Para Deleuze e Guattari,

Kleist inventou uma escrita deste tipo, um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora. Anéis abertos. Assim, seus textos se opõem de todos os pontos de vista ao livro clássico e romântico, constituído pela interioridade de uma substância ou de um sujeito. O livro-máquina de guerra, contra o livro-aparelho de Estado (DELEUZE; GUATTARI, 2011 a, p. 25, v1).

A relação entre a máquina de guerra com o fora é o agenciamento que faz com que o pensamento devesse ser nômade, e, de acordo com Deleuze, Kleist tem uma escrita feita exatamente de agitação motora e de catatonia (DELEUZE; PARNET, 1998, p.61). Essa escrita rizomática não tem começo nem fim, pois “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança” (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.48). A partir dessa lógica rizomática, Deleuze e Guattari afirmam:

fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). Kleist, Lenz ou Büchner têm outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar [...]. É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p.49).

O rizoma como *filosofia do meio* deleuziano é também elaborado no texto sobre o dramaturgo italiano Carmelo Bene. Deleuze, no capítulo 2: O teatro e suas minorias, escreveu:

Carmelo Bene (CB) se interessa muito pelas noções de Maior e Menor. Ele lhes dá um conteúdo vivido. O que é um personagem ‘menor’? O que é um autor ‘menor’? Antes de tudo, CB diz que é besteira se interessar pelo começo ou pelo fim de qualquer coisa, pelos pontos de origem ou de término. O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar aonde vão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é *história*. O que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução. ‘Não chegarei a lugar nenhum, não quero chegar a lugar nenhum. Não há chegadas. Não me interessa aonde uma pessoa chega. Um homem pode também chegar a loucura. O que isso quer dizer?’ É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é média, e sim, ao contrário, um excesso (DELEUZE, 2010, 34-5).

Na sequência Deleuze acrescenta: “Goethe dava a Kleist severas lições, explicando que um grande autor, um autor maior, tinha a obrigação de ser de seu tempo. Mas Kleist era incuravelmente menor: ‘Anti-historicismo’, diz CB” (DELEUZE, 2010, p.35).

Como guisa de conclusão dessas notas preliminares sobre a presença de Heinrich von Kleist nas obras de Gilles Deleuze, quero ressaltar que não foi possível, devido a brevidade temporal, fazer um mapeamento integral da produção deleuziana para elaboração de um texto conclusivo sobre a efetiva presença de Kleist em suas obras. Mas, foi possível constatar que do ponto de vista manifesto, Kleist não foi citado em “*Diferença e Repetição*”, porém acredito que possa existir uma presença latente, mas isso só será possível perceber numa leitura mais demorada para descobrir aquilo que está oculto. Além disso, provavelmente, deve existir também em outras obras essa presença latente de Kleist. Em linhas gerais, é possível afirmar que o Kleist de Deleuze é autor menor, intempestivo, rizomático, pensador nômade, louca máquina de guerra.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet, Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 b.

_____. Um manifesto de menos. In: DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. (Tradução Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho). São Paulo: N-1, 2018a.

_____. **Diferença e repetição** (Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado). São Paulo: Paz e Terra, 2018b.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. (Tradução Eloisa Araújo Ribeiro). São Paulo: Ed. 34, 2016a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2011a, v. 1.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Suely Rolnik. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012, v. 4.

_____. **Mil Platôs**. Tradução de Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012 a, v. 5.

____. **O que é a filosofia**. 3.ed. Tradução de Bento Prado Jr, Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010 a.

____. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari**: Biografia Cruzada. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso**. Lisboa: Antígona, 2011. p.71-81.

____. **Teatro de marionetes**. Tradução de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

POMPEU, Douglas. Sobre um retrato vivo de Kleist. **Pandaemonium**, São Paulo: dez, 2011, p.37-48. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum

ROSENFELD, Anatol. **Aspectos do Romantismo Alemão**. São Paulo: Perspectiva, 1969.